

Neue Musik und Engagement

Harry Lehmann (2008)

in: Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck. Die Donaueschinger Musiktage und ihr Metier; hg. v. A. Köhler, Mainz: Schott 2011, S. 29-33;
urspr. in: Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2008, S. 9-13

Dror Feiler ist ein Komponist, dem es um die «harten Probleme des Lebens» geht. Das künstlerische Kriterium, das für ihn zählt, ist, ob ein Werk «die großen Fragen im Hier und Jetzt» verhandelt. Entsprechend thematisieren seine Stücke – wie etwa *Shrapnel*, *Beat the White with the Red Wedge*, *Let the Millionaires go Naked* und *Intifada* – den Krieg, die Revolution, Armut oder den israelisch-palästinensischen Konflikt. Eine solche Position ist heute innerhalb der neuen Musik eher ungewöhnlich und wird kaum von einem anderen Komponisten derart offensiv und deutlich in Habitus und Konzeption vertreten wie von ihm. Aber kann Musik überhaupt «politisch» sein? Machen ein politischer Titel oder ein politisches Konzept – das jeder auf Feilers Homepage nachlesen kann – aus einem musikalischen Werk ein politisches Stück? Oder muss man nicht eher vermuten, dass der politische Anspruch eine künstlerische Absichtserklärung bleibt, oder gar, dass seine eigentliche Funktion darin liegt, ein wiedererkennbares Label im Musikbetrieb zu kreieren?

I

Der Verdacht, dass alle politischen Ansprüche, die mit Musik verbunden werden, nicht einzulösen sind, hat einen simplen Grund: Die Musik ist die asemantischste Kunst unter den Künsten. Sie besitzt kaum eindeutige Fremdreferenzen zur Welt wie die Literatur oder die Bildende Kunst, über die sich politische Bezüge herstellen lassen. In einem Roman reicht es aus, wenn seine Geschichte zur Zeit der Apartheid oder des Nationalsozialismus spielt, um eine politische Sinndimension aufzuspannen. In der Kunst kann ein einziges symbolträchtiges Bild von Mao oder Meinhof die Tore zum kollektiven Gedächtnis öffnen und das Werk in einen politischen Kontext stellen. Nichts davon vermag mit der gleichen Stringenz die Musik. Woher kommt

und woher speist sich dann aber die Idee, dass neue Musik in einem emphatischen Sinne eine politische oder gesellschaftskritische Funktion übernehmen könne oder sogar übernehmen soll? Es war vor allem die historische Nachkriegsavantgarde, in der sich ein solches Selbstverständnis ausgebildet hat, und es stellt sich heute die Frage, weshalb dieser Geltungsanspruch nur noch in Ausnahmefällen wie von Feiler aufrechterhalten wird. War die neue Musik tatsächlich einmal eine «politische Kunst» oder war dies ein produktives Selbstmissverständnis, auf das man heute leichthin verzichten kann?

Man kommt dieser Frage auf die Spur, wenn man sich vergegenwärtigt, was sich hinter dem Anspruch auf Neuheit verbirgt. Neuheit ist keine absolute Größe, sondern lässt sich nur in Relation zum Alten beschreiben. Neu ist das, was das Alte nicht ist. Diese Negation war in der Musik einerseits eine Negation des tonalen Systems, andererseits führte sie aber zu einer Erweiterung und Entgrenzung des Mediums und des Begriffs der Musik, was man eine Zeit lang als Materialfortschritt interpretieren konnte. Um die politische Dimension der Avantgardekunst klären zu können, reicht dieser Verweis auf Neuheit im Sinne eines neuen musikalischen Materials aber nicht aus. Es war vielmehr eine historisch einmalige Situation, in der sich der Materialfortschritt der Musik zugleich als gesellschaftlicher Fortschritt realisieren konnte. Gemeint ist jene Koinzidenz der Geschichte, als die Negation des Alten – welche dem Neuheitsanspruch der neuen Musik innewohnt – nicht nur eine innermusikalische Negation war, sondern zugleich als institutionelle Negation wirksam wurde: nämlich als ein Affront gegenüber dem etablierten bürgerlichen Konzertbetrieb. Die neue Musik war in der Stunde ihres Entstehens gesellschaftskritisch, weil sie zugleich eine Institution «im Herzen» der Gesellschaft in Frage stellte. Mit dem tonalen System der abendländischen Musik waren starke kollektive Erfahrungsschemata verbunden, die nicht nur das Publikum, sondern auch die Musiker, Dirigenten, die Orchester und Konzertveranstalter prägten. So stellte das Eindringen der neuen Musik in den Konzertbetrieb eine extreme Form der Institutionenkritik dar, und diese Kritik am ästhetischen Apparat der abendländischen Musik hatte auch ihren entsprechenden Nachhall in der Kultur. Die Gesellschaft fühlte sich zurecht von dieser Musik herausgefordert, welche die Grundmuster ihres eigenen Weltverhältnisses suspendierte.

Diese «kritische» Konstellation hat sich nach und nach aufgelöst, und zwar in zweifacher Hinsicht: Zum einen lassen sich die großen Entgrenzungen des musikalischen Kunstwerkes – wie Cages Erklärung der «Stille» zur Musik, wie die Einführung der Mikrotonalität oder aleatorischer Kompositionsprinzipien – nicht noch einmal mit derselben Radikalität wiederholen. Zum anderen hat die neue Musik ihre eigene Institution ausdifferenziert, in der das Unerhörte, Unangepasste und Ungewöhnliche ein Positivwert ist. Es gibt hierüber einen Konsens zwischen Produzenten und Rezipienten, an dem

jede Institutionenkritik abprallen und jede damit verbundene Gesellschaftskritik ins Leere laufen muss. In der Ausdifferenzierungsphase der neuen Musik, als diese sich gegen die Institution, das Selbstverständnis und den Begriff der klassisch-romantischen Musik durchsetzen musste, war das musikalisch Neue immer mit einer Negation sozialer Erwartungen verbunden. Nachdem sich ein eigenes Subsystem der neuen Musik etabliert hatte, wechselte das Neue sein Vorzeichen und wurde zum positiven Wert. Neuheit charakterisiert jetzt die «Position» eines Komponisten, sie wird zum Maßstab eines Distinktionsgewinns, mit dem man sich innerhalb des Kunstsystems positioniert. Diese Umpolung der neuen Musik bringt es mit sich, dass sie ihr einstiges gesellschaftskritisches Potenzial fast vollständig verloren hat.

II

Angesichts der doppelt schlechten Ausgangssituation für eine politisch engagierte neue Musik wirkt es umso erstaunlicher, wenn Dror Feiler sich selbst als Teil einer «neuen Avantgarde» sieht. Sein Credo als geborener Nichteuropäer lautet: Man müsste bei null anfangen und die Last der europäischen Tradition mit ihren Prinzipien der Durchführung, des Höhepunkts, der Dynamik und der Orchestrierung abwerfen. Doch findet man nicht ähnliche Sätze in den Manifesten der historischen Avantgarde? Insbesondere die Forderung nach einem radikalen Traditionsbruch, der sich bei Feiler jetzt gegen die «akademische neue Musik» richtet und nach einem Neustart von einem Nullpunkt aus verlangt, der bei Feiler ein außereuropäischer ist, sind vertraute Argumentationsformeln. Von einer «neuen Avantgarde» kann eigentlich nicht die Rede sein.

Dennoch fällt der kleinen Gruppe von Komponisten wie Dror Feiler, Klaus Huber, Nicolaus A. Huber, Chaya Czernowin, Helmut Lachenmann, Bernhard Lang, Mathias Spahlinger, Samir Odeh-Tamimi (um nur einige zu nennen), die sich in der Neuen Musik-Szene noch explizit zu einer politisch engagierten Avantgarde bekennen, eine besondere Rolle zu: und zwar die eines Platzhalters. Seit dem Zerfall der historisch einmaligen Verknüpfung von Materialfortschritt, Institutionen- und Gesellschaftskritik lässt sich der kritische Weltbezug der Musik nicht mehr allein mit kompositorischen Mitteln herstellen. Vielmehr ist er abhängig von einem Paradigmenwechsel, der die Idee des Neuen in der neuen Musik selbst betrifft. Neu ist im emphatischen Sinne des Wortes schon längst nicht mehr das musikalische Material, sondern höchstens noch der musikalische Gehalt, wobei hier Schemata der Erfahrung gemeint sind, die für den Hörer welthaltig werden können. Die besondere Schwierigkeit eines solchen gehaltästhetischen Ansatzes liegt bei der Musik in ihrem asemantischen Charakter begründet. Entsprechend war es immer schon naheliegend, Musik rein ästhetisch wahrzunehmen, und diese

Option gewinnt umso mehr an Plausibilität, seitdem man den Materialexperimenten nicht mehr automatisch einen kritischen Impuls zuschreiben kann. Wie aber ist dann Feilers Aussage einzuschätzen, dass ihn Ästhetik *per se* nicht interessiere, dass Ästhetik gefährlich sei und dass er beim Komponieren nicht nach Schönheit, sondern nach Wahrheit suche?

Feiler vermag diese Außenseiterposition einzunehmen, indem er das ganze Repertoire von Avantgardestrategien einsetzt, die zwar nicht auf die klassische Formel einer «Versöhnung von Kunst und Leben» zu bringen sind, aber jeweils die Unterscheidung zwischen Kunst und Leben, Kunst und Nichtkunst bzw. zwischen Disziplinengrenzen unterlaufen, wie zum Beispiel die von komponierter und improvisierter Musik, zwischen professionellen und semi-professionellen Musikern oder die Differenz zwischen U- und E-Musik. All diese virtuellen Definitionslinien der neuen Musik werden in dem hier zur Uraufführung gebrachten Werk *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* vorsätzlich überschritten. Jede einzelne Grenzüberschreitung ist für sich gesehen zwar unspektakulär, aber Feiler fasst sie im entgrenzten Gesamtkunstwerk zu einer neuen Qualität zusammen. Entsprechend spielt das Werk nicht nur im Konzertsaal, sondern auch im öffentlichen Raum. Umgekehrt soll wiederum ein Müllwagen – im Sinne eines politischen Markers – in die Konzertbühne integriert werden. Es kommt also auf allen Ebenen dieses Stückes zu einer Aufladung der neuen Musik mit semantischen Bezügen, so dass auch die Musik im Kontext der Konzertinstallation politische Sinnbezüge generieren kann.

Es stellt sich allerdings die Frage, ob eine solche Hybridisierung der neuen Musik die einzige Option bleibt, um den gesellschaftskritischen Impuls der historischen Avantgarde aufzunehmen. Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei solchen entgrenzten Kunstwerken um die spezifische «Kunstform» handelt, in welcher die Idee der Avantgarde im Zeitalter der Postmoderne überlebt. Der Materialfortschritt bzw. die Erschließung von neuem «Material» ist nur eine der Errungenschaften der Avantgarde – nicht weniger gravierend ist die Freisetzung des konzeptionellen Moments in der Kunst. Spätestens dort, wo die Kunst zur Antikunst wurde und ihren eigenen Werkcharakter negierte, wurde deutlich, dass alle avancierte Kunst letztendlich Konzeptkunst ist. Das heißt, bezogen auf die neue Musik, dass auch die ästhetische Erfahrung beim Hören durch bestimmte intellektuelle Hintergrundprämissen vermittelt wird. Das Konzept, ganz gleich, ob es sich implizit oder explizit in einer Künstlerästhetik niederschlägt, ist für die ästhetische Erfahrung von neuer Musik konstitutiv.

Sobald man die konzeptuelle Verfasstheit neuer Musik im Blick hat, verliert die entgrenzte und hybridisierte Konzertinstallation ihren Ausschließlichkeitsanspruch, die einzig noch zeitgemäße Form von Avantgardekunst zu sein. Auch die «scheinbar» asemantische Instrumentalmusik gewinnt unter

dem Gesichtspunkt ihrer Konzeptionalität ein kritisches Potenzial. In jeder zeitgenössischen Komposition kommen Prämissen ins Spiel, die das Weltverhältnis eines Werkes in einer bestimmten Weise regulieren (wobei dort, wo dies im Namen einer rein musikalischen Position bestritten wird, zumeist klassisch-romantische Konzepte am Werk sind). Der musikalische Gehalt eines Musikstückes entsteht an den Berührungspunkten von Erfahrung und Konzept; in diesen Indifferenzonen des Werkes – und nicht schon, wenn ein Werk ästhetisch ambivalent, unscharf oder komplex ist – besteht die Chance, dass in der Konfrontation mit solcher Kunst Erfahrungsmuster umgedeutet und umgeschrieben werden, die für unser Realitätsverhältnis bedeutsam sind. Allerdings vermag die Musik eine solche Provokation neuer Selbstwahrnehmungsweisen aus eigener Kraft, d. h. aus der Kraft der reinen Komposition, nicht mehr zu entfalten. Eine solche unmittelbare Relevanz besaß sie nur in jenem geschichtlichen Augenblick, in dem das Materialexperiment zugleich Institutionskritik der gesamten Musikkultur war. Im Zustand einer institutionalisierten neuen Musik könnte und müsste das politische Moment der Musik von dieser Institution selbst generiert werden. Das hieße vor allem, dass die jeweiligen Musikkonzepte als konstitutive Momente des musikalischen Kunstwerkes mitkommuniziert werden, und zwar in der Ausbildung der Komponisten, in der Beurteilung von Partituren, in den Aufführungen der neuesten Werke und schließlich auch in der öffentlichen Diskussion.

Theoretisch handelt es sich bei einer solchen Musikkultur um ein Nachfolgeprojekt der historischen Avantgarde; praktisch fehlt dieser Option allerdings das entscheidende Instrument: eine autonome Musikkritik. Die Rede ist von einer kritischen Instanz, die nicht nur als journalistische oder akademische Begleiterscheinung, sondern als unverzichtbarer Bestandteil der neuen Musik wahrgenommen wird. Die Funktion einer solchen Kritik wäre zweiseitig: Sie bestände in einer Analyse der entsprechenden Musikkonzepte, die nur bedingt mit der Auffassung der Komponisten zusammenfallen, und sie würde mit Hilfe dieser gewonnenen Konzepte welthaltige Interpretationen von konkreten Stücken liefern. Nur über eine solche reflexive Rückbindung der neuen Musik in die Kultur dürfte sie dem Schicksal einer Subkultur entgehen, die nichts weiter als eine spezifische Lebensform stabilisiert. Neue Musik als Kunstform übernimmt «Verantwortung fürs Ganze», indem sie ihr Verhältnis zur eigenen Geschichte, zur Gesellschaft und zur menschlichen Wahrnehmung reflektiert. Bis es allerdings zu einem derartigen Paradigmenwechsel kommt, besitzen jene Entgrenzungsstrategien der Avantgarde, wie sie Dror Feiler verfolgt, eine Platzhalterfunktion. Sie stehen dafür, dass sich die neue Musik nicht einfach wieder mit ihrem «neuen Material» in jene Konzertsaalatmosphäre zurückzieht, aus der sie mit gutem Grund vor einem Jahrhundert ausgebrochen war.